

Kritische Anmerkungen zum bundesdeutschen Avantgardedesign der Gegenwart

Joachim Petsch

Im Gegensatz zur Bundesrepublik, deren Designszene vom Ende der 50er bis Anfang der 80er Jahre vom Neofunktionalismus bestimmt wurde, prägten ab Mitte der 60er Jahre vor allem in Italien neue Designtendenzen das „Interior Design“. 1982 kann als Geburtsjahr des „neudeutschen Designs“ bezeichnet werden (Ausstellung „Möbel perdu“ in Hamburg). Museumsausstellungen in Hamburg (1983) und Düsseldorf (1986) und die 8. Kasseler Dokumenta (1987) bescheinigten den Designprodukten Kunstwürdigkeit und verliehen ihnen auratische Weihen, durch verschiedene Veröffentlichungen (u. a. Kunstforum International, Bd. 82, 1985/86) erfuhr das deutsche Avantgardedesign publizistische Würdigung.

Vorab sollen kurz der Wechsel der internationalen künstlerischen Konzepte und die neuen Designtendenzen ab Mitte der 60er Jahre skizziert werden, da auch die neuen bundesdeutschen Stile nur aus der Auseinandersetzung mit dem Funktionalismus und aus der Reaktion auf ihn zu verstehen sind. Um die stilistische Variationsbreite des neuen bundesdeutschen Designs zu verdeutlichen, erfolgt eine Gliederung nach stilistischen Kriterien, wobei sich sowohl die Unterteilung als auch die Kategorien an der Ausstellung „Design heute“ im Frankfurter Architekturmuseum (1988) orientieren. Genauso wie nicht auf das funktionalistische Design der Gegenwart eingegangen werden soll, wird auf eine Auseinandersetzung mit dem Avantgardebegriff bundesdeutscher Designer verzichtet. In diesem Zusammenhang soll nur kurz angedeutet werden, daß eine „Denunziation“ der klassischen Avantgarde der 20er Jahre erfolgte und künstlerische Positionen jenseits der klassischen Avantgarde eingenommen werden; unter Avantgardedesign wird in erster Linie die rein stilistische Innovation bzw. die ungewöhnliche Optik der Objekte verstanden. Der vorliegende Beitrag beschränkt sich auf „Interior Design“.

Allgemeine Designentwicklung

Bis Ende der 60er Jahre ist ein starker Wechsel der Gestaltungsrichtungen festzustellen, löste ein Designstil den anderen ab. Ab Mitte der 70er Jahre existieren zahlreiche Stile gleichzeitig nebeneinander; auf sie soll später eingegangen werden. Der Funktionalismus bleibt der wichtigste Einrichtungsstil, ist aber nun nur noch einer von vielen. Seit den 60er Jahren reduziert man den Funktionalismus auf ästhetische Zielsetzungen, soziale Implikationen werden ausgeblendet – er verkümmert zum reinen Stil:

Die Technik wird als treibende Kraft angesehen, es kommt zu einer formalen Verbrämung des Technizismus. Das funktionalistische Formenrepertoire dient einigen Firmen (u. a. Braun) zur Schaffung einer „corporate identity“. Innovativ ist die Kompatibilität einzelner Produkte.

Ende der 60er Jahre erfolgt eine Belebung der internationalen Designszene. Die Veränderung der Designpraxis beruht auf zahlreichen Ursachen, von denen sich sechs herauskristallisieren:

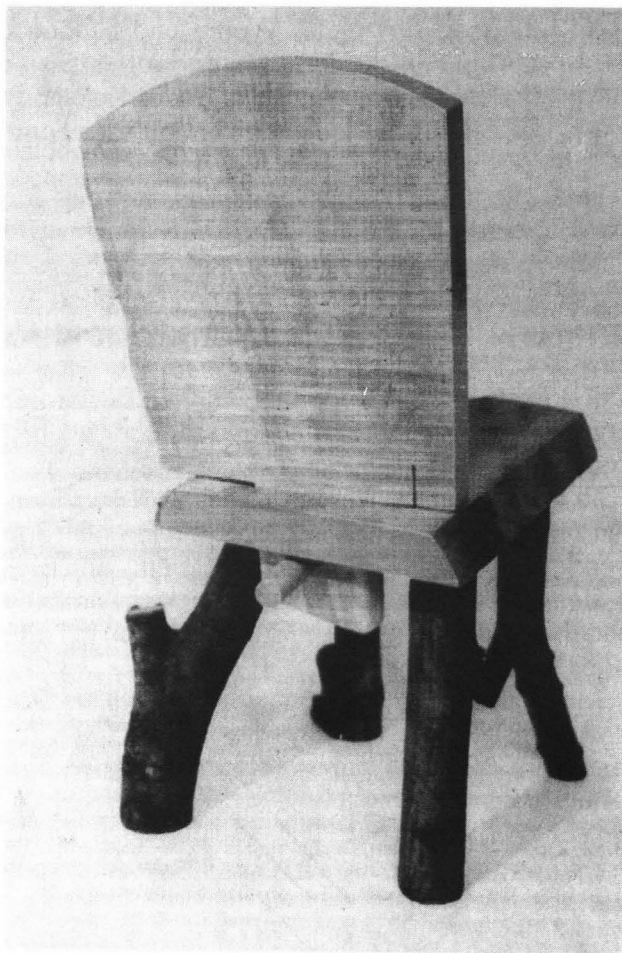
1. Die in den 60er Jahren einsetzende Funktionalismuskritik (von Venturi bis Mitscherlich) beklagt den „Einheitsstil“ des Funktionalismus, das heißt den strengen Formenkanon des modernen Designs, und betont die unterschiedlichen Funktionen einzelner Produkte sowie die voneinander abweichenden ästhetischen Bedürfnisse verschiedener gesellschaftlicher Schichten.
2. Vor allem unter dem Einfluß der Pop-Art erfolgte eine Abkehr vom Funktionalismus und von der integrativen Entwurfsauffassung, tritt die Funktion in den Hintergrund. Man bricht mit den formalen Konventionen der „klassischen Formenlehre“ („geschlossene Kunstwerke“) und stellt die „Gesetzmäßigkeiten“ des Funktionalismus auf den Kopf. Asymmetrische Kompositionen beherrschen die Designszene, Disproportionalität und Instabilität kennzeichnen die Objekte. Ebenso werden die Grenzen zum Alltag in Frage gestellt und Bekenntnisse zum Kitsch und Gewöhnlichen abgelegt. Aus diesem Grund löst man vertraute Materialien und Formen von ihren gewohnten Nutzungen und stellt sie in neue ästhetische Sinnzusammenhänge. Unterschiedliche Materialien (u. a. Holz, Stahl, Industriebleche, Kunststoffe) werden kombiniert. Man stellt die Sinnlichkeit von Materialien heraus, bevorzugt grelle Farben. Gebrauchsgegenstände des Alltagslebens (u. a. Glühbirnen) werden überdimensioniert oder in andere Materialien „übersetzt“. Schaumgummsäulen sind ironische Zitate der klassischen Säulenordnung. Das wachsende Bedürfnis nach Komfort und Bequemlichkeit hatte zur Folge, daß Schaukelstühle und Sitzsäcke (1968/69) Einzug in die Wohnungen hielten (Abb. 1).
3. Die ästhetische Kritik wurde entscheidend von der Zeichentheorie beeinflusst. Die Wiederkehr historischer Zeichen bedeutete, daß die Formen = Zeichen aus ihrem historischen

Kontext, ihren materiellen Entstehungsbedingungen und Funktionszusammenhängen gelöst wurden. Die Vorherrschaft der Medien befreit vom Zwang einer gegenstands- und zweckorientierten Wahrnehmung – die Zeichen verlieren ihren eindeutigen Sinn. Darüber hinaus begünstigt die von den Medien bestimmte Wahrnehmung die Flächigkeit der Objekte.

4. Nur wenige der zahlenmäßig ständig zunehmenden Designstudenten der Kunst- und Fachhochschulen konnten von der Industrie und den Designbüros übernommen werden. Dies

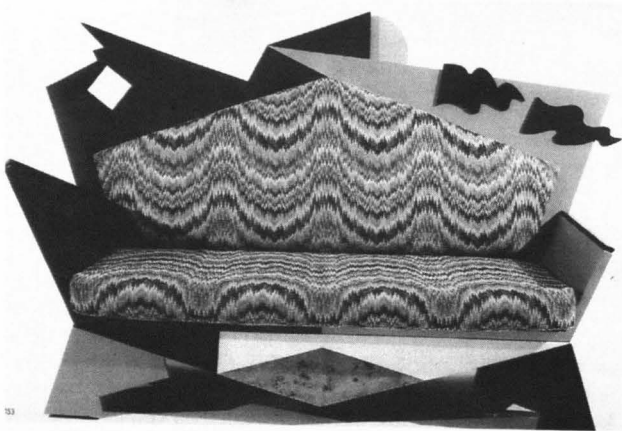
führte dazu, daß viele von ihnen eigene Werkstätten gründeten und ihr Heil in der Schaffung von Kunstobjekten suchten, um sich von den Zwängen der Industrie zu befreien.

5. Die seit Ende der 60er Jahre in wachsendem Maße die Industrie bestimmende mikroelektronische Steuerung von Fertigungsprozessen ermöglichte die profitable Herstellung von Einzelstücken oder von Kleinstserien und führte zur zunehmenden Miniaturisierung der technischen Baugruppen. Zwecks besserer Verkäuflichkeit gewinnen formale Innovationen eine ständig größere Bedeutung. Die Schaffung von Fir-

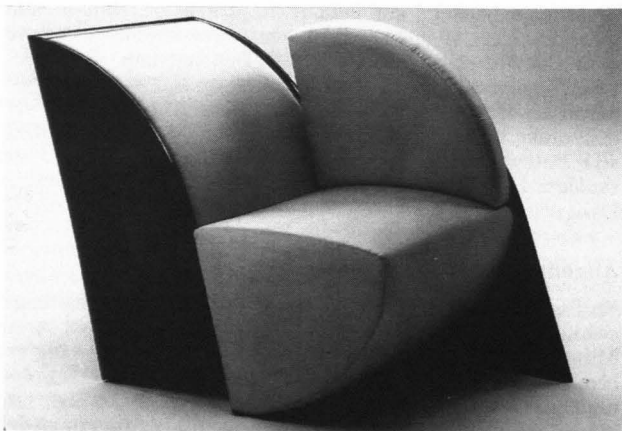


2 Gruppe Kunstflug (Harald Hullmann): Bauernstuhl, 1985

1 Pierro Gatti, Cesare Paolini, Franco Teodoro: Sacco, 1968



5 Alessandro Mendini: Sofa Kandinsky, 1978 (aus Bau-Haus-Collektion von Studio Alchimia)



4 Holger Scheel: Sessel 19, 1985

menstilen („corporate identity“) dient in erster Linie zur besseren Unterscheidbarkeit der Produkte von denen der Konkurrenz.

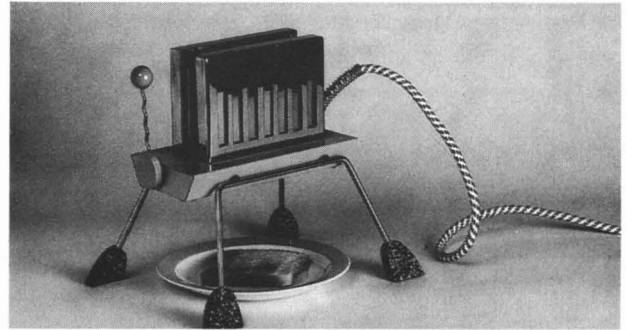
6. Für die neuen Mittelschichten ist die ästhetische Dimension von großer Bedeutung. Sie lehnen die Uniformierung ab und bevorzugen einen extremen Subjektivismus, da das „originell sein“ im Mittelpunkt ihrer ästhetischen Intentionen steht. Je nach Ausbildungsniveau bevorzugen sie entweder Kunstobjekte des modernen Avantgardedesigns oder Klassiker der Moderne. Die Ästhetisierung des Alltags findet ihren Niederschlag in perfekten Inszenierungen des Privatbereichs. Rückschlüsse auf die verwendeten Materialien können häufig nicht gezogen werden. Wesentliche Anstöße zur Entstehung des bundesdeutschen Avantgardedesigns kamen aus Italien, das seit den 60er Jahren durch Neuentdeckung von Designern und Aufarbeitung verschiedener Designrichtungen des 20. Jahrhunderts (u. a. Eileen Gray / Art Deco / organisches Design der 50er Jahre) entscheidend zur Neubelebung der internationalen Designszene beitrug.

Wie eben angedeutet – und ohne den Beitrag anderer Länder schmälern zu wollen –, kann man also ohne Übertreibung behaupten, daß die wichtigsten Impulse zur Erneuerung des Interior Design aus Italien kamen. Das seit Mitte der 60er Jahre sich zunehmend etablierende sogenannte „Radical-Design“ (Florenz / Gründung Super Studio 1966) ist als anarchistische Verweigerung und als Protest gegen das „gute Design“ der Hochschule für Gestaltung in Ulm zu verstehen; es bereitete die neuen Objekte von Alchimia und Memphis vor (Abb. 2). Weniger durch neue Möbeltypen als durch neue Formen und Materialien (u. a. Rohbetonplatten) sollten die traditionellen Seh-, Gebrauchs- und Wohngewohnheiten verändert werden. Formen und Farben sollten die Gefühle und die Phantasie anregen („poetische Funktion“ der Objekte), was dann aber zu einer Umkehrung der Funktionalismusgrammatik führte, denn es wurde größerer Wert auf den Ausdruck als auf die Funktion gelegt. Darüber hinaus setzte man aus vorgefundenen Einzelstücken neue Möbel zusammen („ready-made-design“). Unter dem Einfluß der Pop-Art kombinierte man unterschiedliche Materialien (Holz, Stahl) und überführte Gebrauchsobjekte und Materialien des industriellen Lebens in den Privatbereich (Lagerregale, perforierte Stahlbleche, lackierte Spanplatten); die Möbel wurden farbig gespritzt.

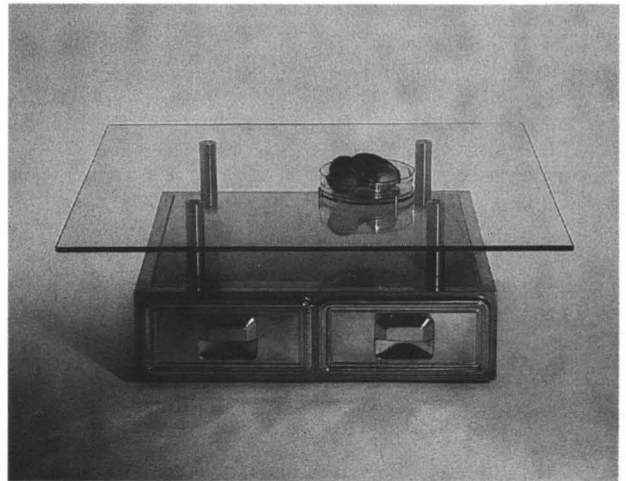
1979 gründeten u. a. Adriana und Alessandro Guerriero sowie Ettore Sottsass in Mailand das Studio Alchimia. Die Mitglieder des Ateliers einte die Kritik am erstarrten Formenrepertoire des Funktionalismus. Für sie standen die „semantische Motivation“, d. h. das Produzieren von Zeichen, und die kommunikative Seite der Objekte im Vordergrund, zweitrangig war die praktische Durchführbarkeit. Durch das „Überziehen“ der Möbel mit bildnerischen Themen sollte eine neue Ikonographie gewonnen werden. Der Säulenschrank ist als Symbol der Abkehr von der klassischen Idealforn anzu sehen.

Da die Designer des Studios Alchimia glatte und weiße Oberflächen als Ausdruck von Sauberkeit und Hygiene ablehnten, wurden die banalen technischen Gebrauchsgegenstände der Alltagskultur (u. a. Toaster, Bügeleisen) durch geringfügige Veränderungen „veredelt“ (Abb. 5) – ein farbenprächtiges Dekorkleid verhalf ihnen zu einem neuen Erscheinungsbild. In gleicher Weise wurden Objekte des klassischen Designs (u. a. von Breuer und Thonet) verändert, indem man sie neu spritzte oder mit Kandinsky-Stilelementen bemalte (Kandinsky-Sofa 1979 / Bauhaus-Serie) und sie auf diese Weise kunsthistorisch nobilitierte (Abb. 3). Diese neue ikonographische Bildersprache diente der Individualisierung der Objekte. Wahrgenommen werden nur noch Stilsplitter. Disproportionalität, Farbigkeit, unorthodoxes Umgehen mit Materialien und die Kombination unterschiedlicher Materialien zeichnen die Alchimia-Möbel aus. Ihre Statik ist labil. Bevorzugt werden Primärfarben und -formen sowie gezackte Formen, um rechte Winkel zu vermeiden, und billige Materialien (Preßplatten / Kunststofflaminat). Die Deckung von Materialien, Konstruktion und Funktion wird nicht länger angestrebt. Das Dekorkleid bzw. die farbige Ornamentik verändert das konstruktive Aussehen, Rückschlüsse auf die verwendeten Materialien können oft nicht gezogen werden. Ob gespritzt oder handgemalt: Aufgrund ihrer handwerklichen Produktion sind die kunstgewerblichen Produkte teuer.

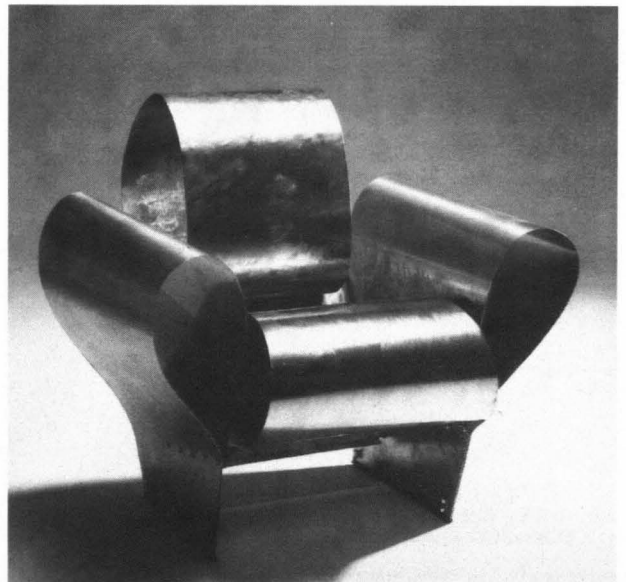
Die 1980/81 in Mailand gegründete Künstlergruppe Memphis produzierte einige Alchimia-Prototypen, Künstlerprogrammatik und ästhetische Intentionen unterscheiden sich nicht wesentlich von denen der Alchimia. Das ist nicht weiter verwunderlich, da Sottsass auch bei Memphis der führende künstlerische Kopf ist. Wie Alchimia strebt Memphis die semantische Aufladung von Industrieprodukten an, werden Möbel als komplexes Kommunikationssystem verstanden: Sie sollen „Geschichten erzählen“ (narrative Strukturen). Die Zeichen werden, anders als bei Alchimia, weniger aus der Kunst- bzw. Designgeschichte als vielmehr aus



5 Marcus Bott: Toaster-Pferd, 1986/87



6 Andreas Weber: Couchtisch, 1985



7 Ron Arad: Sessel Well-tempered chair, 1986/87

der zeitgenössischen Massenkultur bezogen. Die Deutung der Zeichen ist nicht festgelegt, um so unterschiedliche Erlebnisse zu ermöglichen. Dekor und Farbe avancieren zu integralen Bestandteilen der Möbel, Resopalplatten werden bunt bedruckt. Unerwartete Materialkombinationen (u. a. Marmor/Industriemetal) zeichnen die Designobjekte aus. Man strebt keine formale Einheit an, sondern fügt die Teile additiv zusammen – die Einheit erwächst aus einer Summe von Einzelteilen.

Die artistischen Manipulationen, die die konstruktiven Strukturen bewußt mißachten, bedienen sich darüber hinaus vielfältiger historischer Stilmuster der 20er und 30er Jahre (u. a. Dada / Art Deco / Verwendung von Fähnchen / Vergoldung von Holz).

Die Designer von Memphis wenden sich – wie zuvor die Mitglie-

der von Alchimia – gegen traditionelle Wohnzimmereinrichtungen. Ziel ist die Schaffung unabhängiger Objekte, die keinen festen Platz einnehmen und die Geschlossenheit der Räume auflösen sollen; die Objekte lassen sich als Raumplastiken bezeichnen. Ihre neuen Bilderwelten sind Ausdruck der allgemeinen Ästhetisierung des Alltags und dienen der Zerstreuung.

Die Mitte der 60er Jahre in Italien einsetzende Abkehr vom „puristischen und einheitlichen“ funktionellen Design fand ihre Parallele in der Bundesrepublik in den Arbeiten von Stefan Wewerka, der als Objektkünstler ab 1961 durch die Verfremdung von Stühlen (schiefwinkliger oder halbierte Stühle) den vertrauten Gegenständen ihre „Dauer und Würde“ nahm und die gewohnten Vorstellungsbilder und Erwartungshaltungen auf diese Weise in Frage stellte; es war sein Ziel, überkommene Haltungen zu demaskieren. Als ein weiterer Protagonist des neudeutschen Designs ist Holger Scheel zu nennen, der in den 70er Jahren geometrische Primärkörper (Kuben/Segmentformen) in Beziehung zu grazilen Trägersystemen setzte und historische Vorbilder paraphrasierte. Seine Objekte fanden erst stärkere Beachtung, als das Alchimia- und Memphis-Design seinen internationalen Siegeslauf antrat (Abb. 4).

Im folgenden soll das bundesdeutsche Design seit 1982, nach Stil kategorien eingeteilt, vorgestellt werden, um die neuen Stiltendenzen deutlich zu machen.

High-Tech-Design

Das High-Tech-Design basiert auf der Übernahme technischer Elemente (u. a. präfabrizierter Teile), von Materialien (u. a. Glas, Stahl, Niosta-Stahl, Aluminium/Lochblende) und Formen aus der Arbeitswelt in den Privatbereich unter dem Verzicht auf historische oder kulturelle Verweise (Abb. 6). Containersysteme aus Edelstahl sowie Lagerregale und Kommoden aus Edelstahl oder Aluminium lösen sich weitgehend von historischen Möbeltypen. Die Formen sind auf ein Minimum reduziert, eine präzise Formensprache zeichnet sie aus. Die Anwendung der modernen Lasertechnik ermöglicht bei Lochblenden aber dennoch individuelle Formlösungen, so daß man durchaus von einer Ästhetisierung der Konstruktion sprechen kann; in gleicher Weise entfalten die technischen Elemente und Formen im Privatbereich ihren gestalterischen Mehrwert: Die High-Tech-Möbel zeichnen sich durch Transparenz und Leichtigkeit aus. Die Anwendung von Niederspannungssystemen (Halogen-Technik) macht bei Beleuchtungskörpern Lampengehäuse überflüssig.

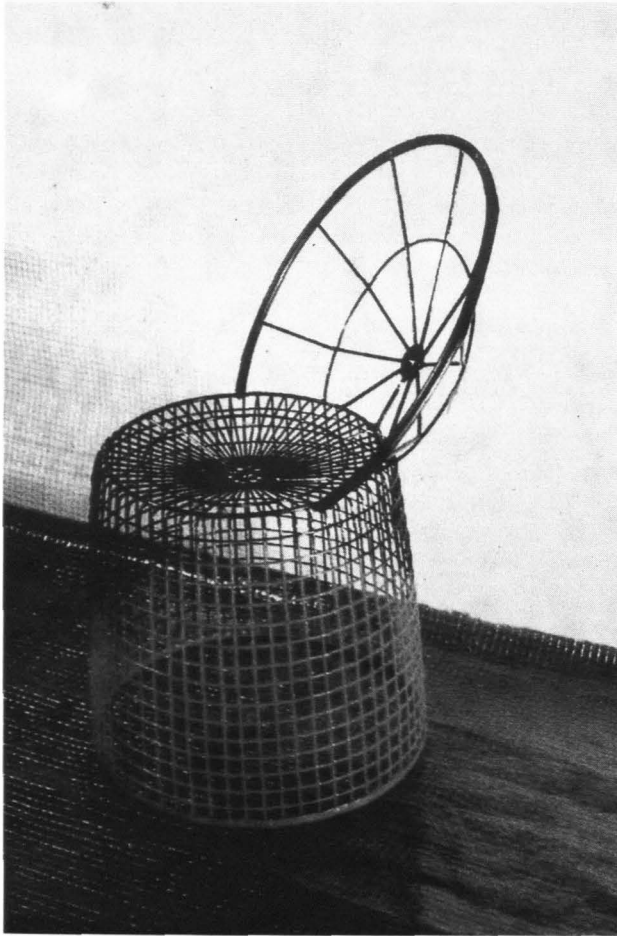
Trans-High-Tech-Design

Stilelemente und Werkstoffe des High-Tech-Designs werden durch Formenübersteigerungen sarkastisch genutzt und verfremdet, der klassische Kanon von Form, Material und Funktion wird bewußt außer Kraft gesetzt, um so traditionelle normierte bürgerliche Erwartungshorizonte und Einrichtungsvorstellungen in Frage zu stellen (Abb. 7). Man führt die scheinbaren Apoptosen der Technik in labiler Fragilität vor und hinterfragt auf diese Weise die technische Machbarkeit (Abb. 8). Stilelemente und Materialien orientieren sich oft an der Pop-Art (asymmetrische Rückenlehnen / Lochbleche / Armlehnen aus schwarzem Gummi). Häufig wird die Hochtechnologie in Form archaischer Artefakte vorgeführt, nämlich wenn Radios oder Fernseher eine Betonverkleidung erhalten oder naturbelassene Granitflächen Produkte der Hochtechnologie rahmen; Technik wird so zum scheinbar überlebten Ambiente. Formale Spannungen und Kontraste zwischen voluminösen Polsterungen und glatten Flächen machen den Einfluß des Art Deco ebenso deutlich wie der Materialfetischismus.

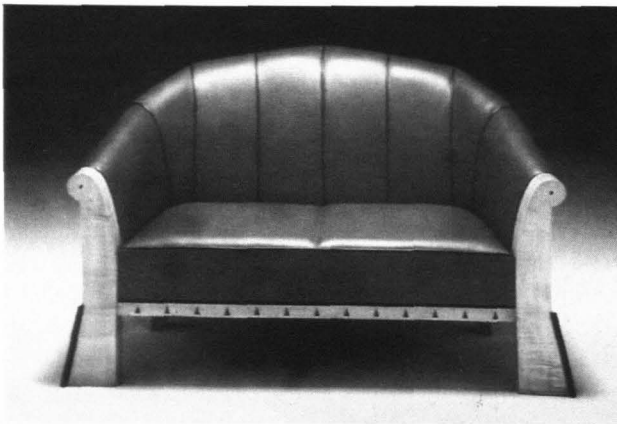
Postmoderne

Die Anhänger der Postmoderne streben die Reaktivierung des historischen Formenvokabulars für moderne Lösungen und die produktive Nutzung historischer Vorbilder und Prinzipien an, Stilpluralismus lautet ihr erklärtes Ziel. Die Wiederentdeckung des Ornaments und der Farbe verbindet sie mit den Designern von Alchimia und Memphis, jedoch nutzen sie den Reichtum der Form-Geschichte stärker. Vielfältige formale Bezüge zur Geschichte dokumentieren den „Spaß an der Geschichte“.

Bei den besten Beispielen der Postmoderne (u. a. Möbel von Hans



8 Stiletto: Papierkorb Möbel, 1985



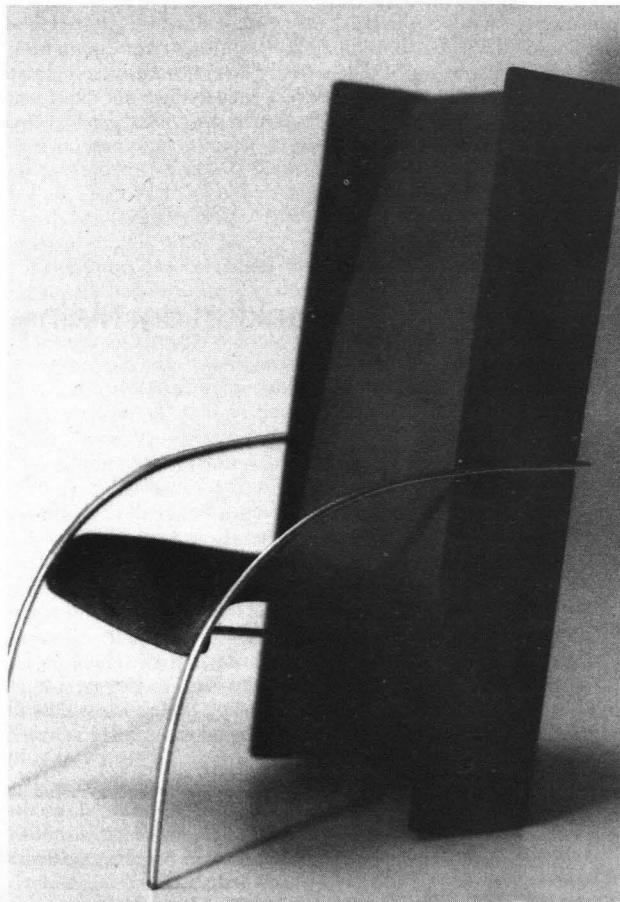
9 Michael Graves: Sofa MG 4, 1984

Hollein) erfolgt eine Umdeutung und Weiterentwicklung der historischen Stilmuster. Damit kommt es zu keiner Imitation; statt dessen dient die Bezugnahme auf historische Formen als Inspiration (Abb. 9). So werden Formen der Moderne um Elemente der Tradition bereichert oder – anders formuliert – historische Möbelstile „ironisch gebrochen“. Auch die postmodernen Möbel wollen „Geschichten erzählen“ oder historische Verhaltensweisen kommentieren. Die Betonung liegt auf der edlen Verarbeitung und dem Einsatz schöner Materialien; es überwiegt die handwerkliche Herstellung in Werkstätten.

Zumeist kann bei den Epigonen der Postmoderne von einem „fruchtbaren Dialog“ mit der Form-Geschichte jedoch keine Rede sein, denn die Paraphrasierung historischer Möbelstile zeichnet nur wenige Einzelstücke aus, historisierende Objekte beherrschen die Szene. Historische Zitate degradieren zu bloßen = oberflächlichen Applikationen, ihr Überreichtum führt zur Übercodierung. Die historische Orientierung ist oft unbestimmt und beliebig, da historische und ästhetische Maßstäbe fehlen. Historische Einzelformen bzw. „Stilsplitter“ nobilitieren die Möbelobjekte und verleihen ihnen die Aura der Einmaligkeit. Die historischen Anspielungen dienen als reines Bonmot, der bloßen Zur-Schau-Stellung; es handelt sich um Kulissenzauber.

Minimalismus

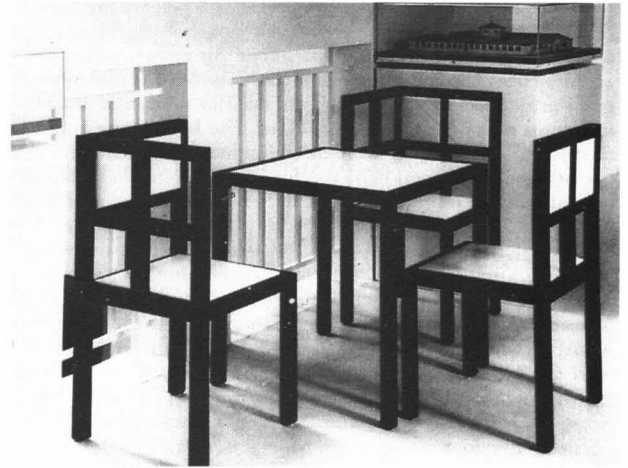
Als Reaktion auf den Postmodernismus entstanden, zeichnet sich das Design der Minimalisten durch extreme ästhetische Reduktion aus. Die Minimalisten setzen konstruktive und geometrische Strukturen und Elemente als expressives graphisches Gerippe ein; elegant gebogene Stahlrohre unterstreichen die konstruktive Raffinesse. Neben Stahlrohr (Profilstahl) dienen Stahlbleche und Drahtgitter als bevorzugte Materialien. Auf Farbe wird verzichtet, mattschwarz dominiert. Die Polsterungen „ohne Volumen“ sind körperfeindlich (Abb. 10).



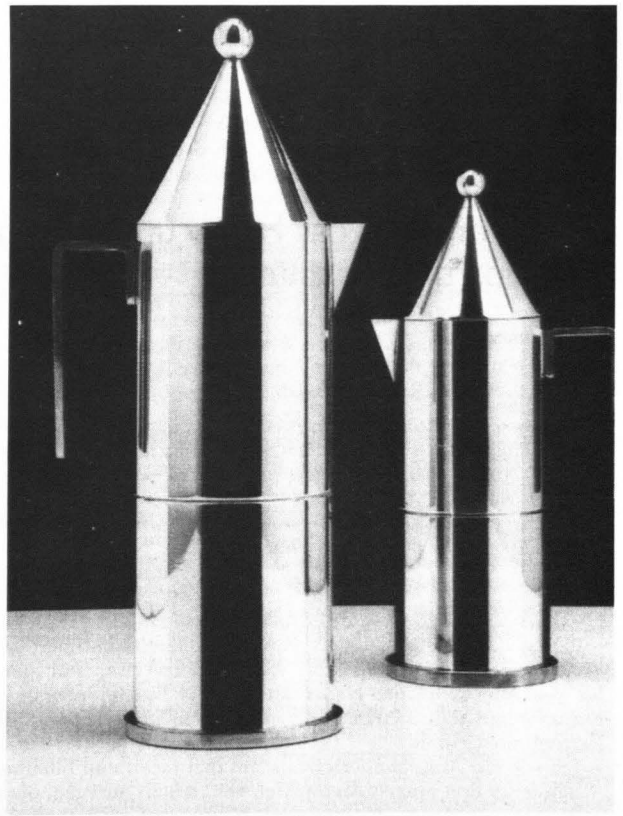
10 Holger Scheel: Stuhl 4, 1979

Archetypen

Die Vertreter dieses Stils (u. a. O. M. Ungers) sprechen sich gegen den ununterbrochenen Wechsel des Designs, gegen reines „Styling“ und gegen „modische Beliebigkeit“ aus. Sie verzichten auf alle narrativen und individualistischen Zutaten. Durch „Entkleidung“ der Objekte von allen historischen Zutaten und Eliminierung aller subjektiven Variationen versuchen sie, sich der Urform eines Objektes anzunähern – langlebige Typen sollen geschaffen werden, betont wird der Typus (Abb. 11). Die Formsprache ist asketisch: Geometrische Grundformen, strenge Proportionen und die klare Rationalität der Kompositionen verleihen den Möbeln eine klassizistische Aura; lediglich die Farbigkeit und die speziellen Materialien sind zeitbezogen.



11 O. M. Ungers: Stuhl-, Tisch- und Schreibtischprogramm für das Deutsche Architekturmuseum Frankfurt/M., 1982/85



12 Aldo Rossi: Espresso Kannen La Conica, 1984

Micro-Architektur

Das Erscheinungsbild der Objekte ist das Ergebnis architektonischen Denkens. Schlichte Bauformen und Bautypen (u. a. Turmhaus) werden auf Möbel übertragen und „miniaturisiert“ (Turm-möbel). Möbel, insbesondere aber Kleinobjekte (Geräte der Tischkultur), erhalten auf diese Weise die Aura großer Architektur (Abb. 12).

Architektonische Versatzstücke des Art Deco der 20er und 30er Jahre, der organischen Architektur der 50er Jahre und High-Tech-Versatzstücke werden zunehmend auch zur künstlerischen Nobilitierung von Gegenständen des alltäglichen Bedarfs eingesetzt.

Die seit 1982 in der Bundesrepublik gegründeten Designergruppen (u. a. „Möbel perdu“ in Hamburg, „Kooperative Kunstflug“ in Düsseldorf, „Pentagon“ in Köln, „Bellefast“ in Berlin) unterscheiden sich in ihrer Künstlerprogrammatik und ihrer Theoriehaltbarkeit kaum von den italienischen Designern, sie sind ohne das Radical-Design nicht denkbar. Sie sprechen sich gegen „genießbares Design“ und gegen Einheitsstile aus und bevorzugen Formen des Trans-High-Tech, der Postmoderne, des Minimalismus und der Micro-Architektur. Die Bedingungen der industriellen Produktion werden weitgehend ausgeblendet. Die überwiegend handwerkliche Produktion erfolgt in Werkstätten = Manufakturen; wenn überhaupt in Serien, werden die Möbel in Kleinserien hergestellt, Einzelstücke überwiegen. Für den Vertrieb hat sich ein neuer Typus von Möbelgeschäft herausgebildet: die Designgalerie (u. a. „Quartett“ in Hannover, „Strand“ in München, „Atoll“ in Kassel). Eine wichtige Funktion nehmen die Museen ein (u. a. Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg/Kunstmuseum in Düsseldorf), die in Ausstellungen den Kunstwert der Möbel herausstellen und ihnen damit zugleich Kunstwürdigkeit bescheinigen; sie verleihen ihnen auratische Weihen. Konsequenterweise werden die Möbel z. T. handsigniert. Bei der „neuen Unbequemlichkeit“ der Möbelkunststücke treten u. a. soziale und ergonomische Aspekte völlig in den Hintergrund. Zeitschriften wie „Wiener“ und „viva“ vermitteln bildhaft das durch die Möbel entstehende „Glück versprechende“ neue Raumerlebnis.

Neben der Markteinführung durch Kulturinstitutionen, die den Avantgardecharakter der Möbel verstärken, hat sich die Möbelindustrie durch die Einrichtung des „Designer's Saturday“ in Düsseldorf zusätzlich Repräsentationsmöglichkeiten erschlossen. Infolge der Marktsättigung entdeckte die Möbelindustrie schnell

die Bedeutung lukrativer = profitabler Teilmärkte. Zur Schaffung zusätzlicher Konsumanreize verzeichnete „Spitzendesign“ als Teil des Marketings seit Beginn der 80er Jahre eine ständig wachsende Bedeutung für die Absatzsicherung und -steigerung. Es dient darüber hinaus zur Schaffung einer unverwechselbaren „corporate identity“. Die neuen Produktionstechniken (computergesteuerte Fertigung) erlauben jetzt die profitable Herstellung von Kleinserien oder industriell gefertigten Einzelstücken – die Variationsmöglichkeiten und die Variationsbreite der Industrie sind ungeheuer und kommen den individuellen Wohnwünschen der neuen Mittelschichten entgegen, die Wohnen individuell und nicht mehr kollektiv interpretieren („life-style“). Diese Gruppen grenzen sich durch ein bestimmtes ästhetisches „Outfit“ nach außen ab und bevorzugen die Stillosigkeit unverbindlicher formaler Zeichen, die ihrem Repräsentationsbedürfnis dienen: Die Zeichen und damit die Kunstmöbel avancieren zu Statussymbolen, Ästhetik wird zum Selbstzweck.

In einer Epoche tiefgreifender ökonomischer, technischer und gesellschaftlicher Veränderungen, auf die, wie auch auf die aktuelle Wohnsituation, in diesem Rahmen nicht näher eingegangen werden kann, ist eine Auseinandersetzung mit dem integrativen Gestaltungsansatz des Funktionalismus zweifellos genauso angebracht wie die Infragestellung vertrauter Seh-, Gebrauchs- und Wohngewohnheiten. Die Endlichkeit der Ressourcen fordert jedoch andere Designkonzepte und neue Rollen individuellen und sozialen Lebens; sie sollen abschließend nur kurz angedeutet werden.

Der Stand der Produktivkräfte und die neuen Fertigungstechniken erlauben neben einer enormen Flexibilität der Produktion eine große Variantenvielfalt von Produkten; die Herstellung von Kleinserien und Einzelstücken ist nun wirtschaftlich. Was und wie etwas hergestellt wird, ist jedoch entscheidend, erlauben doch die neuen Fertigungsweisen auch die Produktion von Bauernmöbeln. Vorrangig sind die Einsparung = Geringhaltung von Energieaufwand und der ökonomische Einsatz von Material. Verschleißfeste, d. h. haltbare Materialien müssen verstärkt Anwendung finden, und die Austauschbarkeit von Teilen bei Nutzungsende muß von vornherein vorgesehen werden. Nicht formale Innovationen, sondern die Rückkehr zum Einfachen ist das Gebot der Stunde, eine neue Bescheidenheit angesagt. Aus diesen wenigen Andeutungen ergibt sich, daß der Funktionalismus nicht am Ende ist, im Gegenteil, nur seine Erneuerung und Weiterentwicklung vermögen auch das Überleben der „Young urban Professionals“ („Yuppies“) zu sichern.